



# DOUGLAS SIRK

## LA EMOCIÓN INMEDIATA

ENERO ————— ABRIL 2023







**Hitler's Madman**

lectura *queer* que podía hacerse desde la presencia de Rock Hudson en el original con la inclusión de un homosexual armarizado (Dennis Quaid) y complicaba la lectura marxista de la relación entre el ama de casa (Julianne Moore) y su jardinero (Dennis Haysbert) racializándola o, lo que es lo mismo, hibridándola con el discurso de *Imitación a la vida* (1959). No era la primera vez que Todd Haynes había recurrido a Sirk para sus brillantes pastiches posmodernos: en su ópera prima *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) y, sobre todo, en *Safe* (1995), el paladín del *queer cinema* había encontrado insólitas y reveladoras filiaciones entre el manierismo sirkiano y la modernidad del cine de Antonioni y Chantal Akerman. Así las cosas, las mujeres del cine de Sirk están tan alienadas como la Giuliana (Monica

Vitti) de *El desierto rojo*, Jeanne Dielman (Delphine Seyrig) o Carol White (Julianne Moore) en *Safe*. Mujeres, dice Haynes, "abrumadas y empequeñecidas por las pertenencias y posesiones de su hogar y su cultura", que, incluso cuando pretenden escaparse de ellas, solo pueden ser conscientes de los límites de su libertad.

*Safe* termina con Carol White mirándose en un espejo que somos nosotros, balbuceando un tímido y desalentador "te quiero". Cuando Jesús González Requena habla de los espejos en el cine de Sirk, afirma que "el espejo, que se sabe plano, advierte de lo plano de la propia imagen cinematográfica. Y aparece, sin embargo, otro modo de profundidad: el que separa las dos imágenes que se duplican, ese espacio espe-

so cuyo vértice es el mismo que el del proceso óptico de la reflexión". Cuando los personajes de Sirk se miran en un espejo, cuando su realidad fabrica su copia en una imagen, se descosen sus costuras. En la mirada aterrorizada de Cary (Jane Wyman), reflejada en la pantalla del nuevo televisor que le regalan sus hijos por Navidad en *Solo el cielo lo sabe* después de que estos sancionen su relación con Rock Hudson en beneficio propio, la frase del vendedor resuena como una maldición: "Drama, comedia, el teatro de la vida al alcance de su mano". El espejo se convierte en una pantalla, y Cary, como Carol White, encuentra en el reflejo de esa superficie, que no es otra que una imagen de sí misma, una verdad para la que no estaba preparada. En *Inland Empire* (2006), después de resucitar de una

de sus personalidades escindidas y de entrar en una sala de cine vacía, Nikki Grace (Laura Dern) se contempla, asustada, en pantalla grande. Hay un puente subterráneo entre esas dos mujeres y esas dos pantallas especulares que conecta una manera de entender la complejidad del deseo femenino y su proyección fantasmática que Sirk y Lynch comparten.

**"ESE MUNDO EXTRAÑO ES ARTIFICIOSO, DECORATIVO, COMO UNA POSTAL PINTADA A MANO O UNA FOTOGRAFÍA COLOREADA"**

Sirk encarnaba la ignominia que esconden los suburbios americanos, con su césped recién cortado y su cielo dolorosamente azul, en el espíritu de linchamiento de sus habitantes contra



**Más fuerte que la ley**

la anomalía. La lucha a vida o muerte entre dos escarabajos bajo la hierba fresca de *Terciopelo azul* (1986) era esa anomalía sirkiana, y esa película, como *Solo el cielo lo sabe*, también terminaba con un “falso final feliz” a la manera de las tragedias de Eurípides, en el que podías percibir, como decía Sirk, “su socarrona sonrisa y su irónico guiño”. Si detrás del *deus ex machina* que reconcilia a Wyman y Hudson en un abrazo, está instalada la duda sobre su futuro como pareja, en *Terciopelo azul* la llegada de un petirrojo con un insecto en el pico, columpiándose en la pacífica música de Angelo Badalamenti, sugiere que, detrás de la felicidad sublimada, el mundo sigue siendo muy, muy extraño.

Ese mundo extraño es artificioso, decorativo, como una postal pintada a mano

o una fotografía coloreada. El director, le contaba Sirk a Jon Halliday en su mítica entrevista, “es el arquitecto a la vez que un albañil. Y siendo un albañil, un buen albañil, tiene la oportunidad de enamorarse de cada ladrillo, del hormigón bien mezclado, del detalle”. Ese vestuario, esa dirección artística, definen a los personajes y a su estar en el mundo. No es extraño, pues, que Pedro Almodóvar -que citó explícitamente a Sirk en *Los abrazos rotos* (2009): Harry/Mateo (Lluís Homar) poseía un ejemplar del DVD de *Obsesión* (1954)- admirara del director alemán precisamente su antinaturalismo a la hora de elegir colores y atrezos. “Para él”, le contaba a la crítica Nuria Vidal, “no sirve decir que una secretaria nunca iría vestida así. Es igual, él la viste como quiere y te cuenta muchas más cosas de la historia con eso que si

la secretaria fuera vestida normal”. La importancia dramática del color, los decorados y los objetos refuerza, también, esa visión de una realidad paralela que crea su propia gramática, y que a veces aprisiona a los personajes en un campo semántico de códigos y rituales. Para un cineasta como Scorsese, que incluía a Sirk en su capítulo de los directores a contracorriente en *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (1995), esa idealización del objeto como parte significativa de un sistema opresivo e inviolable estaba muy presente en *La edad de la inocencia* (1993), la más sirkiana de sus películas, suerte de precuela a la crítica a la hipocresía de los nuevos ricos estadounidenses y sus efectos devastadores sobre el amor puro que vertebraba *Solo el cielo lo sabe*.

Seguro que Scorsese y Almodóvar han leído *Notas sobre lo camp*. A tenor de lo que le contaba a Jon Halliday, es se-

guro que Sirk también: “Hay una distancia muy pequeña entre el gran arte y el disparate, y el disparate que está más cerca de la locura está, por esa misma cualidad, más cerca del arte”. Lo *camp*, decía Susan Sontag, está abierto al doble sentido, y en esa apertura se despliega una sensibilidad estilizada, irónica, histérica. Esa histeria de las formas, que alcanza su cénit sirkiano en *Escrito sobre el viento* (1956), es la que recoge, por ejemplo, John Waters en *Polyester* (1981), en la que Divine protagoniza ese “*women’s film*” que desplaza hacia el abismo del mal gusto la belleza explosiva del cine de Sirk. Con Waters, admirador declarado de sus películas y de su legado (*Lejos del cielo* ocupó la primera posición de su lista de mejores filmes de 2002), Sirk se convierte en objeto de veneración *camp*. Faltaba muy poco para que Tarantino le pusiera su nombre a un filete en *Pulp Fiction* (1994). El filete Douglas Sirk. Crudo o muy hecho ●



*Obsesión*

## Listado de películas del ciclo en febrero

- **ACCORD FINAL**
- **BOEFJE**
- **CORTOMETRAJES DE DOUGLAS SIRK I**
- **EL ASESINO POETA**
- **EXTRAÑA CONFESIÓN**
- **HITLER'S MADMAN**
- **LA HABANERA**
- **MÁS FUERTE QUE LA LEY**
- **OBSESIÓN**

**PROGRAMA CINE DORÉ**

**COMPRAR ENTRADAS**



[t.me/filmoteca\\_es](https://t.me/filmoteca_es)



[twitter.com/Filmoteca\\_es](https://twitter.com/Filmoteca_es)



[facebook.com/FilmotecaES/](https://facebook.com/FilmotecaES/)



[instagram.com/filmotecaes](https://instagram.com/filmotecaes)



[vimeo.com/filmotecaespanola](https://vimeo.com/filmotecaespanola)



[filmotecaespañola.es](https://filmotecaespañola.es)